



история художественного образования

Салтанова Юлия Сергеевна,
*соискатель Учреждения РАО
«Институт художественного образования»,
доцент кафедры художественной росписи ткани
Института традиционного прикладного искусства, Москва*
julija-sal0@rambler.ru

Обучение цвету в академической системе образования

В эпоху Просвещения начинает складываться система профессионального художественного образования, которая приобретает массовый характер. Поиск эффективных методов обучения происходит одновременно в различных европейских странах. Новые знания становятся достоянием различных культур. Система обучения цвету и художественной подготовки в целом приобретает общий для европейского искусства характер. Открытие академий является следствием сформировавшейся теоретической базы в сфере изобразительного искусства (в частности, в области обучения цвету). На педагогическую работу приглашались знаменитые художники, что позволяло в стенах одного учебного заведения вводить разнообразные методы обучения. В академиях происходит подготовка специалистов различного профиля, причем основным предметом при обучении любой специальности становится рисунок. Обучение в академиях проходило с ориентацией на методы и образцы периода античности и эпохи Возрождения, когда разрабатывается целый комплекс наук, обязательных для художника: перспектива, анатомия, теория живописи, учение о рисунке, пропорциях, цвете, красках, светотени, технике живописи, эстетике изобразительного искусства. В 1563 году открывается академия художеств во Флоренции, в 1577 г. – академия Св. Луки в Риме. Приобщение живописцев к научному пониманию цвета, усвоение ими правил формирования колористических решений определилось первоначально в академиях художеств, послуживших началом формирования академического художественного образования.

Наряду с государственными академиями художеств открываются и успешно работают частные: Болонская академия художеств братьев Карраччи, основанная в период между 1585–1588 гг., фламандская академия Питера Пауля Рубенса и др. В Болонской академии братьев Карраччи впервые систематизировали художественное образование,

стали рассматривать рисование как отдельный предмет, выделили и разработали методику обучения рисунку, живописи, композиции, анатомии. В академии давали хорошую профессиональную подготовку, получившую в дальнейшем название «академической». Система обучения рисунку и живописи у Карраччи заключалась в ознакомлении с техникой, рисовании и выполнении этюдов с образцов, затем изображении гипсов и выполнении натюрмортов. Лишь потом начиналась работа с живой натуры. Для нас важно, что в обучении живописи Карраччи выделили профессиональные понятия: свет, тень, колорит. Художественная установка братьев выразилась в сонете Агостино Карраччи:

«Кто пожелает учиться живописи,
тот пусть старается писать по римской манере, с настоящим размахом,
усвоит себе венецианские тени и ломбардский колорит,
плодовитость гения Буонарроти, естественно свободный склад Тициана,
золотисто-яркие краски Корреджо и симметрию, как ее предписывал Рафаэль» .(4).

В «Академии, вступившей на верный путь» братьев Карраччи была детально разработана система художественного образования и воспитания, а также методика учебно-воспитательной работы. По их примеру открывались государственные академии: Королевская академия живописи и скульптуры в Париже (1648 г.), Академия художеств в Риме (1660 г.), в Вене (1692 г.), в Берлине (1696 г.), Академия Сан-Фернандо в Мадриде (1753 г.), Академия трех знатнейших художеств в Санкт-Петербурге (1757 г.) и Академия художеств в Лондоне (1768 г.). Характерной чертой всех последующих академий стала традиционность. Изучая наследие и воспринимая художественную культуру своих предшественников, академии несли все это следующему поколению художников, строго оберегая ту великую и незыблемую основу, на которой создалась эта традиция.

С XVI века начинается спор о приоритете в живописном произведении рисунка или цвета. В трактате «Диалог о живописи» Лодовико Дольчи (1557 г.), наперекор взглядам последователей Микельанджело, утверждавшим примат рисунка в живописи, в качестве главного средства выразительности выдвигает цвет. Спор продолжался вплоть до XIX века. В поэме «Об искусстве живописи» Шарль Альфонс Дюффренуа (1611 – 1665 гг.) выделил три части живописи:

- сюжет («прекрасный и благородный»),
- рисунок, определив в нем основные качества линии – текучесть и волнообразность контура,
- колорит.

Колорит он считал «душой живописи» и последним ее завершением. Дюфренуа подчеркивал, что поскольку краски способны сделать видимым рисунок, то он нуждается в них. Колорит, создаваемый красками, привлекает внимание зрителя, поэтому познание законов его образования рассматривалось как весьма полезное дело для живописцев. А профессор французской Королевской Академии живописи и скульптуры Филипп де Шампень (XVII в.) считал, что краски привлекают внимание исключительно из-за их склонности к «внешнему блеску» и потому отвлекают от главного. Поэтому изучение цвета не должно быть главной стороной в обучении. Он считал, что рисунок постигается ценой усиленного изучения, а не достается от природы, как склонность к работе цветом.

В академической системе обучения цвету с XVIII века широко применялся «метод сравнения». Для того чтобы лучше передать материал и цвет какого-либо предмета, ученикам предлагалось располагать рядом с ним предметы из других материалов, но такого же цвета. Сопоставление цветов позволяло избежать неправильных оттенков, при этом считалось, что научиться «правдивости цвета» можно только при работе с натурой (Жан Батист Удри).

Начиная с XVIII в. и до второй половины XIX в., художественные академии переживают свой «золотой век». Они указывают художникам пути к вершинам искусства, воспитывают художественный вкус, определяют эстетический идеал. Совершенствуется методика преподавания. Опытные педагоги-художники разрабатывают и издают в этот период большое количество различных пособий, руководств, самоучителей. Эффективность академической системы преподавания заключалась в том, что обучение искусствам происходило одновременно с научным просвещением и воспитанием высоких идей. Джошуа Рейнолдс (1723–1792), выдающийся английский художник и педагог, указывал: «Наше искусство не есть божественный дар, но оно и не чисто механическое ремесло. Его основание в точных науках» (5). Он считал, что первая ступень обучения изобразительному искусству начинается с общей подготовки изучения языка искусства, т.е. овладения учеником с помощью учителя техническими навыками рисования, моделирования и применения красок. Вторая стадия связана с самостоятельным изучением и анализом всего накопленного наследия, чтобы избежать слепого подражания какому-либо одному авторитету. В этом он видел возможность развития воображения и правильности суждений. Третья стадия представляла собой этап полного овладения правилами и обретения свободы пользования ими. Впервые в истории академической школы Рейнолдс выдвигает мысль о творческом подходе к обучению изобразительному искусству. Пользу копирования работ мастеров, Рейнольдс видел только в познании колорита, рекомендуя своим ученикам копировать лишь часть картины: «Вместо

копирования мазков великих мастеров, копируйте только их концепции». Ведущим принципом создания колорита он считал «простоту» – широту единообразных и чистых красок. Система обучения Рейнольдса базировалась на цельности восприятия, умении соединять композицию, колорит, светотень, рисунок и образ.

Много ценных мыслей высказал Иоганн Вольфганг Гёте – один из основоположников немецкой литературы нового времени, разносторонний ученый, разработавший теорию цветоведения. Он считал, что задача художника-педагога состоит в том, чтобы помочь начинающему овладеть законами изображения и закономерностями явлений природы. Он утверждал, что без знания правил и законов нельзя достичь высот в искусстве.

Существенные изменения в XVII веке происходят и в художественном образовании Древней Руси. Этот процесс получил название «обмирщение» искусства. Изменяется образное видение мира, одновременно меняется характер ученичества. Обращение к реальным формам в живописи и скульптуре предполагало специальное изучение действительности, законов перспективы, правил рисунка при работе с натуры. К концу XVI века в русской архитектуре появилась ордерная система, что принесло с собой новые представления о масштабных соотношениях, в основе которых оказались пропорции, соразмерные пропорциям человеческой фигуры. Использование светской литературы и мифологических образов требовало от художников известной суммы новых сведений. Постепенно возникло деление на теоретическое и практическое обучение, что вызвало необходимость в выработке программы и специальных методических приемов. Ростки будущей системы обучения с определенной программой и методикой формировались в недрах древнерусского ученичества.

Оружейная Палата XVII века оказалась основным государственным центром подготовки и аттестации мастеров. Широкий круг работ и большой спрос на них вынуждал привлекать лучших мастеров из разных областей России и организовывать систематическое обучение в самих мастерских. Основополагающим принципом оставался принцип наглядного обучения. В последней четверти XVII века ученики Оружейной Палаты впервые начали систематически заниматься рисунком, ставшим впоследствии основой обучения художника любого профиля. Появилось копирование как один из главных методических приемов обучения. Новый способ обучения, знакомя с неизвестной литературой и произведениями искусства, способствовал растущему влиянию светского начала в искусстве, расширял общеобразовательный и художественный кругозор ученика, приучал к точности воспроизведения близких натуре изображений, давал определенные

представления о масштабе и пропорциях рисунка, о цветах (красках) и их выразительности.

В конце XVII века при Московской Оружейной Палате дьяком М.П. Аврамовым была организована школа (1711 г.). В ней обучали грамоте, арифметике, иностранным языкам и рисованию. Ученики рисовали не только с гравюр и гипсов, но и натурщиков, а также писали красками. Рисовать с живой натуры обучали два брата Одольских (8). Рисунок с натуры полагался основой обучения всему светскому искусству, в том числе и художественным ремеслам. Введение принципиально новой в художественной школе России, последовательно разработанной методики обучения изобразительному искусству, подготавливало формирование будущей академической системы.

В начале XVIII века потребностями самой жизни был поставлен вопрос о систематическом воспитании хорошо обученных специалистов в гораздо большем масштабе, чем это делалось раньше. Контракты, заключаемые Петром I с иностранцами, неизменно обязывали их обучать русских учеников в продолжение всего времени пребывания иноземцев на службе у русского царя (1). Обучение носило индивидуальный характер и во многом подчинялось практике. На протяжении первых десятилетий XVIII века появилось множество проектов создания специальных художественных школ, предварявших возникновение в 1757 году российской Академии художеств. Среди них мнения о необходимости открыть ремесленные школы можно найти в проектах Ф.С. Салтыкова (1712–1714 гг.), П. Фика (1718 г.), Ф. Прокоповича (1719–1720 гг.). М.П. Аврамов в 1721 году предлагал учредить при Санкт-Петербургской типографии «художественные отделы, как то: рисовальную академию, слесарное, столярное, токарное и прочие искусства» (1). Проект А.К. Нартова 1724 года представлял Академию художеств с отчетливо выраженным ремесленно-техническим уклоном (1).

Л. Каравакк в середине 1720-х годов предполагал «сочинить полную Академию живописной науки». К такой же категории следует отнести план Академии ремесел В.Н. Татищева, возникший при участии П. М. Еропкина, Б. К. Растрелли и Л. Каравакка (1). Характерно, что все проекты уделяли внимание декоративному творчеству, совершенно не разграничивая особенности обучения художников изящных искусств и мастеров декоративного направления.

Система обучения постепенно формировалась при Канцелярии от строений, Кабинете императорского двора, Гоф-интендантской конторе, при Адмиралтействе и различных фабриках и заводах. Многими чертами обучение напоминало традиционное ученичество ремесленников в процессе производства. Готовились специалисты среднего уровня квалификации, призванные как можно быстрее включиться в работу и грамотно

выполнять проекты крупных русских и иноземных авторов. И хотя сохранился значительный перевес практики над теорией, тем не менее в школе первой половины ХУШ века стала формироваться русская академическая система профессионального образования мастеров декоративного искусства.

Со временем встает вопрос о необходимости организации в России серьезной профессиональной школы с принципиально новой системой обучения, закреплявшей переход художественной школы на совершенно иные методические принципы.

Академия наук, организованная в 1724 году, предполагала воплотить идею о «социетете художников и наук», однако не смогла стать подлинным центром развития русской художественной школы. В конце 1738 года при академии наук открывается Рисовальная палата, где проходили курс рисования, прежде чем начать изучать мастерство. Школой руководили Бартоломео Тарсия и сменивший его в 1741 год Иоганн Элиас Гриммель. С возникновением в Академии наук Рисовальной палаты установился общепринятый порядок обучения художников. Он узаконил элементарную последовательность в овладении мастерством. Копирование декоративных листов, всевозможных виньеток, мелкой пластики прививало мастерам декоративного искусства необходимые художественные навыки. Оно позволяло усваивать законы построения формы и композиции. Более близкое знакомство с натурой, многочасовое «вглядывание» в реальные предметы, изучение фигуры человека развивало у будущих художников декоративного профиля не только непосредственность восприятия природы, ощущение живой, динамичной формы, но и совершенствовало чувство пропорций, гармонии цвета, ритма и т.п.

Будущая профессия ученика намечалась преподавателем Рисовальной палаты со второго класса, когда мастер старался определить, «к какому именно художеству кто более способен». В третьем классе воспитанники уже начинали обучаться живописному, гравировальному, резному мастерству, моделированию и т.п. (10).

Принятые в Академии наук учебные задания и очередность их выполнения, использование метода копирования и работы с натуры – лишь начало перехода к новой педагогической системе. Школа первой половины столетия не ставила задачи развития творческих возможностей учеников. Воспитанника Академии не готовили к созданию самостоятельного проекта. Ему прививали ремесленные навыки: точность глаза, верность руки, чувство пропорций и цвета, умение снять копию в большем или меньшем размере или сделать модель.

Вторая половина XVIII века характеризуется быстрыми темпами развития культуры и искусства. Формируются собственные эстетические вкусы на основе

национальных традиций и одновременно – серьезного, планомерного ознакомления с художественной культурой Западной Европы, что привело к распространению энциклопедичности знаний. В это время насущным был вопрос о централизации общего и специального образования. Идея эта нашла свое воплощение в деятельности Московского университета, основанного в 1755 году и ставшего крупнейшим центром русской науки и просвещения, а также в практике Академии художеств (1757 г.), осуществлявшей методическое руководство различными художественными школами. Почти до конца XVIII века царил представлением о единой основе любого творческого процесса, независимо от того, к какой области – научной или художественной – он принадлежал. Тесная связь искусства с ремеслами, свойственная допетровскому времени, также оставалась характерной вплоть до конца того же столетия. Появившаяся в теории XVIII века классификация ремесленных изделий на утилитарные и декоративные отразила определенную историческую ступень в развитии декоративного искусства, смену одного типа эстетического сознания другим.

«Древний мир и средневековье нередко отождествляли фантазию, художественный вымысел и реальность. Миф отражал богатство объективных знаний человека о мире. Искусство имело почти универсальный характер, и провести резкую грань между ним и ремеслом было фактически невозможно. Старинное ремесло, прежде всего реальное производство, отражало и уровень художественного развития своей эпохи. В искусстве допетровской Руси и живопись, и скульптура, и графика составляли как бы часть единого декоративного творчества, как правило, утилитарно используемого, и непосредственно входили в жизнь, в быт. Живописцы, например, расписывали стены зданий. Живописью украшали корабли, ткани, посуду, сундуки, прялки, игрушки и т.п. Такой художник словно объединял в себе талант живописца и графика, живописца и скульптура, скульптура и графика. Всякий творческий труд нес известную долю эстетического идеала эпохи» (9).

Дальнейшее развитие новых социально-экономических отношений проявилось, в частности, в разделении мира вещей на утилитарные и декоративные. Ряд исследователей считают, что такое разделение явилось выражением общего исторического процесса обособления сферы художественного творчества от жизненно необходимого ремесла. Искусство стали осознавать как форму отражения и осмысления жизни.

Академия художеств, главный центр искусств в России, естественно, была захвачена столкновением и борьбой разных взглядов. В ее стенах во второй половине XVIII века зарождается собственная теория изобразительного искусства, формировавшаяся в связи со становлением эстетических представлений педагогов

Академии. Равноправное наряду с «тремя знатнейшими художествами» положение в Академии классов декоративно-прикладного профиля и даже простых ремесел отражало одно из направлений в эстетическом мировоззрении того времени, резко не разделявшее искусство и ремесло. Ученики прикладных специальностей проходили школу, очень близкую школе живописцев, скульпторов, архитекторов.

С постепенным усилением разделения труда и утверждением в эстетике направления, разграничивавшего область практического ремесла и сферу искусства, декоративно-прикладное мастерство начинает вытесняться из стен Академии. Господствующими становятся станковые формы искусства, подчинившие себе декоративно-прикладное мастерство.

Многие преподаватели предлагали свои, довольно обширные специальные программы, в которые входило изучение наук, смежных с отдельными областями декоративно-прикладного искусства. Так, например, С. Серенсен (преподаватель столярного отделения) предлагал ввести изучение основ оптики. В методическом пособии И.Ф. Урванова (1793 г.) оптика причисляется к наиболее важным для художника научным дисциплинам, на которых и «определено художествам своё иметь основание» (8). Поэтому программа, определенная Уставом 1764 года, в 1802 году была дополнена в третьем возрасте «оптикой и перспективой», где особенно важной считалась теория света и теней.

В Академии художеств первой половины XIX века встал вопрос о необходимости преобразования Академии художеств: «Но для образования чувства изящного и вкуса в художниках, для споспешествования всем отраслям промышленности необходимо нужно при Академиях художеств учредить школу орнаментики, в коей художники занимались бы составлением образцов и моделей для фабрикантов и промышленников и образованием учеников по сей части. В ней же следовало бы изучать науку о согласовании красок между собою... столь важную для произведений разных материй и других изделий, которая показывает, что не каждая краска подходит одна к другой. По незнанию сей науки известные материи бывают иногда тяжелыми, слишком испещренными, и производят эффект неприятный» (8). Отмечается, что результат не будет иметь желаемого успеха, пока ученики не будут обучаться в Академии художеств науке о красках, т.е. о согласовании цветов между собою. Нам представляется необходимым отметить, что здесь впервые предполагается специальное обучение цвету с использованием научных знаний в отличие от предыдущих времен, когда обучение происходило главным образом наглядным способом на практике.

Система образования в академиях художеств постепенно замыкается в себе и начинает приобретать некий элитарный характер, что в середине XIX века вызывает ее угасание. И. Е. Репин в своих письмах неоднократно отмечал, что, пожив в Академии художеств, «художник быстро теряет свой национальный оттенок, подчиняется силе текущего направления, перестает жить идеалами своей страны», что «талантиливые, с тонким чутьем формы колористы ... быстро впадали в серую, заурядную мазню нашей Академии...» (9). За пределами академий начинаются активные поиски новых приемов живописи, внимательное изучение проявлений цвета в природной среде. Постепенно в течение XIX века в рамках индивидуальных творческих мастерских накапливается новый теоретический базис, основанный на личном опыте и поисках художников. Это новое знание о цвете развивается параллельно с начавшимся еще в XVIII веке активным развитием физики цвета (И. Ньютон, М. В. Ломоносов, Т. Юнг, Г. Гельмгольц, Ф. О. Рунге, И. В. Гёте и др.). Можно твердо сказать, что к началу XIX века цвет, его действие и сущность стали возбуждать всеобщий интерес. В 1810 г. Ф. О. Рунге опубликовал свое учение о цвете. В 1810 г. был напечатан главный труд И. В. Гёте о цвете, а в 1816 г. появился трактат А. Шопенгауэра «Зрение и цвет». Химик и директор Парижской фабрики гобеленов М. Шеврёль издал в 1839 г. свою работу «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов». Этот труд послужил научной основой импрессионистической и неоимпрессионистической живописи.

Одновременно с академической системой художественного образования с XVII века начинает формироваться система массовой общеобразовательной подготовки (школа), которая также оказала влияние на изменение системы и методов обучения цвету на уровне профессионального художественного образования. В ней вводятся естественные науки, в том числе изучение физики с разделом оптики. Это оказывает влияние на предварительную подготовленность ученика по усвоению научных знаний о цвете.

Итак, с XVII в. и до начала XX в. складываются три основных фактора, оказавшие влияние на становление педагогических основ обучения цвету в рамках профессиональной художественной подготовки, – это академическая система обучения, физика цвета и общеобразовательная школа. Все они внесли вклад в методику обучения мастерству владения цветом от дошкольного до вузовского образования. Только в XX веке сложилась мировая система различных типов художественно-колористической подготовки.

Цветоведение является динамичным и интегрирующим образованием, поскольку, опираясь на академические традиции, постоянно пополняется новыми знаниями и

инновационными методиками преподавания, что позволяет говорить о формировании культуры цвета у современных специалистов в области живописного и прикладного искусства.

Литература

1. Гаврилова Е. И. О первых проектах Академии художеств в России // Русское искусство XVIII – первой половины XIX века / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Искусство, 1971.
2. Гёте И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975.
3. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986.
4. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972.
5. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 2,3. М.: Искусство, 1966, 1967.
6. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. Минск: Беларусь, 2002.
7. Петров П.Н. Русские живописцы – пенсионеры Петра Великого / Вестник изящных искусств. 1883. Т.1. Вып. 1.
8. Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1989.
9. Репин об искусстве // Сост., автор вступ. статьи и примечания Лясковская О.А. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960.
9. Ровинский Д.А. Академия художеств до времён императрицы Екатерины II / Отечественные записки. 1855. №10.
10. Рождественский С.В. Эпоха преобразований Петра Великого и русская Школа нового времени. СПб.: Изд-во журнала «Русская школа», 1903.